



Guillaume-Gabriel Nivers - La question de la modalité

Daniel Saulnier

► To cite this version:

| Daniel Saulnier. Guillaume-Gabriel Nivers - La question de la modalité. 2014. hal-01194477

HAL Id: hal-01194477

<https://hal.science/hal-01194477>

Preprint submitted on 7 Sep 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike| 4.0
International License

Guillaume-Gabriel Nivers

Royaumont – 24-25 juin 2014

La question de la modalité

Le thème que vous m’avez proposé de traiter m’a d’abord séduit par sa formulation : la question... En effet, nous entrons dans un domaine de débats, de polémiques et d’idéologies douze fois séculaires, où les affirmations dogmatiques ont largement étouffé le questionnement scientifique.

Dans un deuxième temps, j’ai été terrorisé par ma témérité : médiéviste, je connais peu le plain-chant de la Renaissance, et ma culture en ce domaine est singulièrement limitée, car je l’ai approché tardivement. Je cours le risque d’étaler mon ignorance à chaque pas, et je le ferai sans doute quand j’aborderai la question des altérations.

Mais finalement, à fréquenter le maître de chapelle de Saint-Sulpice – pour qui j’avais déjà depuis quelques années une certaine sympathie – mes appréhensions se sont envolées. Je m’en tiendrai aux faits et j’essaierai de parler de lui respectueusement, même si, je dois l’avouer, nos points de vue divergent notablement à propos de la modalité : Nivers affiche des certitudes, tandis que moi, j’ai surtout des questions !

Ceci dit, commençons par deux précautions liminaires, qui sont, elles aussi, des questions !

De quel Nivers parlons-nous ?

« Dieu sait la forte inclination que j’ay eue toute ma vie pour le Chant Gregorien, a quoy ma profession m’a engagé & à la Composition de Musique purement Ecclesiastique »¹

- l’auteur de la dissertation qui défend l’excellence du plain-chant et promeut sa pureté ?
- l’éditeur de mélodies de plain-chant à l’usage des monastères urbains ?

Lequel pourrait bien en cacher deux autres :

- l’éditeur critique et correcteur de mélodies traditionnelles de plain-chant sur la base de sources authentifiées
- le compositeur de mélodies simples, agréables et facilement mémorisables
- l’organiste qui improvise et compose dans les « tons » du plain-chant ?
- le maître de musique

¹ NIVERS, *Dissertation*, préface.

De quelle modalité, de quels modes parlons-nous ?

Qu'il le veuille ou non, Nivers est emporté par ce courant complexe et multiforme de la question des modes qui surgit en occident à la fin du VIII^e siècle, au moment précis où le répertoire grégorien – ou plus précisément romano-franc – apparaît dans l'histoire.

Comme Jacques Chailley l'a montré de façon provocatrice il y a un demi-siècle, les modes grecs ne sont qu'un mythe². Le mot mode lui-même est absent de la terminologie de la musique grecque antique. Il s'est introduit à la faveur des traductions latines effectuées par Boèce pour la rédaction de son *De institutione musica*³ : il a alors substantivé les adjectifs dorien, phrygien, lydien, etc., en les soutenant d'un des mots les plus vagues de la tradition latine, *modus*. Les travaux de dom Jean Claire⁴ ont démontré de façon définitive que les classifications de l'*octoechos*, ces huit modes désignés par les termes hellénisants d'authentique, plagal, protus, deuterus, etc., constituent des catégories totalement extrinsèques à la composition du chant romano-franc.

Peu avant l'an 800, les chants romano-francs apparaissent dans la tradition écrite, dans ce qu'on appelle le tonaire de Saint-Riquier⁵, daté des dernières années du VIII^e siècle. Ils sont présentés en huit catégories, déterminées par la note finale du chant et par la taille relative de son ambitus. Le mot « mode » n'apparaît pas.

finale RE	protus
finale MI	deuterus
finale FA	tritius
finale SOL	tetrardus
ambitus étendu	authentique
ambitus réduit	plagal

Ces termes sont bien évidemment anachroniques, puisque la désignation des notes par moyen les syllabes de la solmisation n'apparaît qu'au milieu du XI^e siècle. Le principe de la transposition régit donc doublement ces questions, puisque la notion d'échelle

² Jacques CHAILLEY, « Le mythe des modes grecs », *Acta musicologica* 28/4 (1956), 137-163.

³ Boèce, *Traité de la musique*, introduction, traduction et notes par Christian Meyer, Turnhout, Brepols, 2004.

⁴ Jean CLAIRE, « Les Répertoires liturgiques latins avant l'octoéchus: I : l'office ferial romano-franc », *Etudes grégoriennes* 15 (1975).

⁵ Paris, BnF lat 13159.

absolue est absente. Cet aspect des choses aura d'importantes conséquences sur les questions modales et nous le retrouverons chez Nivers.

Il s'agit donc d'un plaquage purement théorique et pratiquement inutile, probablement suscité par une émulation toute caroline vis-à-vis de l'empire d'Orient. L'*octoechos* n'avait rien pour connaître un succès durable en Occident. Mais l'adoption du nouveau répertoire romano-franc dans des territoires marqués par d'antiques traditions musicales propres n'allait pas sans difficultés. En particulier, chantres et communautés rencontraient des problèmes récurrents dans l'enchaînement des psaumes avec leurs antennes. Dans cette perspective, les huit cases de l'*octoechos* trouvèrent de précieux alliés dans le monde des chantres. Ainsi naquit le tonaire, livre qui indique pour chaque antienne de l'office et de la messe celui des huit tons psalmodiques qui lui convient.

Il n'est toujours pas question de mode. Et ces huit catégories continuent à rester muettes sur la composition intrinsèque du chant : une pièce du 1^{er} mode ou protus authentique se termine sur *ré*, possède un ambitus plutôt étendu et s'accorde syntaxiquement avec une récitation sur *la*.

Cet accord syntaxique, purement formel, apparaît d'ailleurs parfois totalement artificiel et ce jugement sur la finale trompeur :

ex. *Manducaverunt*

ex. *Quod dico vobis*

ex. *Iustitiæ Domini*

A la faveur d'une association avec les réflexions pythago-platoniciennes sur la musique et le nombre (harmonie des sphères), cette classification de l'*octoechos* s'infiltré dans toute la culture et notamment dans l'iconographie, avec les fameux chapiteaux de Cluny ou d'Autun (fin XI^e - début XII^e s.).

Elle est aussitôt assimilée, commentée, critiquée, reprise et développée par les théoriciens, dont le plus influent est Guido d'Arezzo. Ils renforcent le rôle de la finale, font apparaître une structure d'octave complètement absente des pièces du vieux fonds et systématisent la mise en œuvre du bémol. Et comme ils sont les guides d'une composition liturgique toujours en marche, le répertoire commence à prendre çà et là un visage modelé par la théorie.

ex. *Omnes autem*

ex. *Kyrie* de la Vierge

L'apex de ce mouvement de systématisation et de codification modales est, sans aucun doute, la deuxième réforme cistercienne, qui se développe au cours des années 1140 sous l'impulsion de Bernard de Clairvaux, avec comme cheville ouvrière le mystérieux Guy d'Eu ou de Cherlieu.

Les *Regule de arte musica* établissent les bases d'un système et en exposent les éléments : les tons et les demi-tons ; les intervalles, leur nature et leurs compositions ; les espèces d'octave et les modes auxquels elles appartiennent ; les finales et les teneurs ; les différentes *manerie*, qui correspondent aux modes primitifs (*protus, deuterus, tritus, tetrardus*). Il explique enfin les principes généraux qui sont censés régir des mélodies parfaites.⁶

Si je m'attarde un instant sur la réforme bernardine, c'est parce qu'elle constitue une référence fondamentale pour Nivers dans sa dissertation :

L'autorité de St Bernard est merveilleuse, lequel ayant dessein de corriger ou faire corriger le Chant de son Ordre, donna luy-mesme le dessein, le plan & toute l'œconomie des corrections qu'il falloit faire: ce fut dans une Epitre ou Traité en maniere de Preface... Cette Piece admirable contient presque toutes nos règles de la Composition du Chant : dont je feray la demonstration mot à mot dans le 8. Chapitre, pour demonstrier par les Regles & la raison, les abus qui se sont glissez au Chant dans plusieurs parties de l'Office divin.⁷

En effet, il y a plus d'un trait commun entre Nivers et Bernard de Clairvaux. Notamment quant à leur démarche de promotion d'un chant excellent et authentique : une démarche fondée sur un retour aux sources manuscrites et aux témoins antiques, mais nuancée, et même corrigée, grâce à des principes théoriques rigoureux. L'un et l'autre placent à la base de leur édifice la définition des modes :

Les Regles de la Composition du Plainchant sont certaines, evidentes, & infaillibles, comme ses premiers Principes le sont : or puisque le Chant Gregorien a ses huit Tons ou Modes, sur lesquels tous les Chants de l'Eglise roulent & sont fondez ; que chaque Ton a ses cordes essentielles, Dominante et Finale, sur lesquelles doivent commencer ou finir la plupart des Chants ; que les bemols sont naturels & et mesme ordonnez pour les uns, & les bequars pour les autres ; que les mauvais progrès de Notes et d'Intervalles, & les fausses relations du Chant sont absolument défendus ; pourquoy confondre tout cela, violer toutes ces Regles, ou les observer si peu en tant de Livres de Chants corrompus.⁸

⁶ Cf. Alicia SCARCEZ, thèse ULB 2012.

⁷ NIVERS, *Dissertation*, 37.

⁸ NIVERS, *Dissertation*, 47.

Sous leur apparence de restaurateurs de la tradition des Anciens, tous deux sont des novateurs et des compositeurs, pour lesquels la pratique du chœur est une expérience décisive. C'est l'échec pratique de l'adoption pure et simple des livres de chant de Metz et de Milan qui avait entraîné la mise en œuvre de la deuxième réforme cistercienne, beaucoup plus théorique. Pour Nivers, les mélodies éditées à l'intention des moniales devaient aussi subir l'épreuve du chœur et remplir un certain nombre de qualités qui sont énumérées dans les approbations de ses éditions de plain-chant :

Le Graduel Romain que j'ay vû & qui a esté disposé par le Sieur Nivers servira beaucoup à cela ; car si l'on fait attention à la douceur & melodie du Chant, elle est tres propre à élever l'esprit au Ciel & à toucher les cœurs ; si à l'étenduë des Notes, elle est juste & raisonnable ; si à l'harmonie des cadences & des modes, elle est douce & facile ; si à sa briéveté, elle est sans dégoût & sans confusion... Ce qui me fait croire qu'il sera non seulement agreable, mais même utile & profitable à toutes les ames religieuses...⁹

Certifie avoir vû & entendu des Chants composez & disposez par le Sieur Nivers, du Graduel et de l'Antiphonaire Monastique, dont la melodie sans doute est capable d'exciter les cœurs à la devotion, & la modulation succinte & proportionnée peut soulager beaucoup les voix des Religieuses...¹⁰

Dans la Melodie desdits Chants, aussi docte que pieuse & devote, il n'y a rien qui ne soit conforme à l'Idée Gregorienne, gravité & bienséance Ecclesiastique.¹¹

Nivers et Bernard ont même en commun de se trouver en situation de polémique mouchetée avec les Bénédictins. Non tant à propos des modes que de la rythmique du chant dont Nivers prône une certaine liberté musicale, face aux thèses isochronistes d'un Pierre-Benoît de Jumilhac.¹²

Qu'est-ce qu'un mode pour Nivers ?

Une des citations précédentes a déjà fourni des bases terminologiques :

chaque **Ton** a ses cordes essentielles, Dominante et Finale, sur lesquelles doivent commencer ou finir la plupart des Chants ; que les bemols sont naturels & et mesme ordonnez pour les uns, & les bequars pour les autres ; que les mauvais progrès de Notes et d'Intervalles, & les fausses relations du Chant sont absolument défendus ; pourquoy confondre tout cela, violer toutes ces Regles.¹³

ton – cordes – dominante – finale – intonation – cadence – bémol/bécarre

Cette première approche est formulée en termes de :

⁹ Graduel 1686, approbation de F. J. Hays

¹⁰ Graduel 1686, approbation de F. Leger Soyer.

¹¹ Graduel 1686, approbation de Robert de Bournonville

¹² *Dissertation*, 96. Pierre-Benoît de JUMILHAC, *La science et la pratique du plain-chant*, Paris, 1673. Cécile DAVY-RIGAUX, *Guillaume-Gabriel Nivers : un art du chant grégorien sous le règne de Louis XIV*, Paris, 2004.

¹³ NIVERS, *Dissertation*, 47.

ordre/confusion – bien/mal – vrai/faux – règle/interdit

Nivers évoque aussi les « Modes convenables et spécifiques aux sujets » du Romain.¹⁴

Approche presque morale qui se confirme dans le chapitre VIII, relatif aux abus, et appuyé sur la doctrine de Bernard de Clairvaux, longuement commentée. Cette dimension morale est à souligner, car dès Boèce, les modes et les mœurs ont partie liée.

Le chapitre X, intitulé « De la quantité des notes » témoigne d'un aspect fondamental de la modalité grégorienne – largement confirmé par la tradition comme par la critique moderne. Pour Nivers, le premier critère de validité de la composition modale se trouve dans la relation entre mélodie et texte. Les pages 73 à 83 contiennent des dizaines d'exemples de contradictions entre la mélodie et le discours littéraire. Des considérations analogues sont reprises au chapitre XII, sous un aspect pratique, à propos de l'intonation des antiennes.¹⁵

Pour l'essentiel, c'est au chapitre XII de la dissertation : *Des antiennes. Où il est traité à fond des huit Tons de l'Eglise*, que se trouve la doctrine de Nivers sur les modes.

Dès les premiers mots, nous frôlons les ambiguïtés terminologiques :

Pour commencer de chanter ou Entonner une Antienne, ou quelque autre partie de l'Office que ce soit, la Règle commune & tres bonne est de prendre garde & faire une reflection serieuse à la Dominante du Chœur, laquelle doit estre réglée selon la qualité des Voix qui le composent...¹⁶

Il s'agit ici de la question toute pratique du choix d'un ton de chœur, ou ton de chapelle : c'est le maître de musique qui parle.

Puis viennent les notions de base, classiques et des plus traditionnelles, qui renvoient d'abord au concept d'échelle et d'ambitus :

Les Tons nonpairs s'appellent Authentiques ou principaux ; les autres se nomment Plagaux ou dépendans, parce qu'ils n'ont que les mesmes finales des Authentiques... Toute leur différence ne consiste que dans l'estenduë, laquelle est en haut pour les Authentiques, & en bas pour les Plagaux.¹⁷

La perspective est enrichie par des considérations sur la composition interne des mélodies :

¹⁴ NIVERS, Dissertation, 41.

¹⁵ NIVERS, Dissertation, 115 et 117.

¹⁶ NIVERS, Dissertation, 104.

¹⁷ NIVERS, Dissertation, 105.

Les Compositeurs y mettent encore une autre différence, scavoir dans les Progrés, & seulement dans les troisième, quatrième, & huitième, parce que ces Tons doivent le plus souvent proceder par la Quarte (mediatement ou immediatement) en commençant par la finale : & tous les autres doivent proceder par la Tierce et la Quinte, suivant les premiers principes des cordes essentiellement naturelles.¹⁸

Cette intégration de considérations compositionnelles non réductibles à l'échelle est une richesse de la conception modale de Nivers et témoigne d'une intelligence ouverte aux mécanismes profonds du plain-chant.

Chaque mode comporte aussi deux cordes essentielles, finale et dominante :

Chaque Ton à deux cordes essentielles, appelées finale & Dominante, sur lesquelles sont fondées et roulent toutes sortes de Chants. La finale est celle par laquelle on doit le plus souvent commencer, & finir toujours. La Dominante est celle qui domine le plus souvent dans le Chant, & sur laquelle se fait la teneur des Psaumes, des Oraisons, & tout ce qui se doit chanter tout droit ou quasi tout droit.¹⁹

Ici, je me suis interrogé sur la politique des majuscules... Pourquoi à *Dominante*, et pas à *finale* et à *teneur* ? Remarquons aussi la délicieuse flexibilité des définitions : « toutes sortes de Chants », « le plus souvent », « tout droit ou quasi tout droit » !

Tout aussi savoureux est l'aller-retour entre théorie et pratique qui suit :

C'est pourquoy cette Dominante doit estre un peu plus haut que le milieu de la Voix naturelle, & non plus bas : parce que dans tous les Tons l'Estenduë des Notes est plus grande au dessous de leurs Dominantes qu'au dessus. Mais pour la prendre bien juste & et en bon ton, ce n'est pas une petite difficulté.²⁰

Suivent de longues réflexions – précieux conseils d'un maître de musique expérimenté – sur l'art de bien choisir le ton de chaque pièce et de savoir enchaîner les tons, dans le chant comme à l'orgue. A ce propos, le langage imagé et l'insistance témoignent du poids stratégique des questions modales pour le musicien Nivers. Mais ces considérations restent éminemment pratiques :

Car de dire qu'il faut toujours garder la mesme Dominante au Chœur ; c'est l'erreur universelle, la cause certaine, & la source indubitables de presque tous les desordres & confusions du Chant que nous entendons tous les jours dans nos Eglises : parce qu'il y a des Tons ou les Dominantes considérées entre elles, & chantées à l'unisson immediatement l'une apres l'autre, ont une antipathie si forte, que la nature mesme ne peut pas les souffrir : c'est pourquoy l'expérience nous montre tous les jours qu'il est tres-difficile mesme aux Chantres sçavans d'accorder à l'unisson ces differentes Dominantes qui ne sympatizent pas ; & que mesme supposé qu'ils ayent entonné juste une Antienne par cette Regle erronée & suivant cette fausse Dominante, les Chantres moins sçavans & le peuple ne peuvent pas le plus souvent poursuivre le Chant de cette Antienne dans le Mode ou le Ton dont il s'agit, prenant tantost en b mol, c'est à dire par la Tierce mineure, ce qui

¹⁸ NIVERS, *Dissertation*, 105.

¹⁹ NIVERS, *Dissertation*, 105.

²⁰ NIVERS, *Dissertation*, 105-106.

est en b quarre, & tantost au contraire, les uns tirant d'un costé, & les autres de l'autre ; ce qui cause tous les discords & toutes les cacophonies qui n'arrivent que trop souvent.²¹

Les antiennes atypiques

La pensée de Nivers sur les questions modales se précise dans la critique de quelques antiennes atypiques, du type *Nos qui vivimus* ou *Juravit Dominus*, etc.

Considerons d'abord cette Antienne du Dimanche, *Nos qui vivimus*, de la maniere qu'elle est notée quasi partout, particulièrement dans le Romain, l'on diroit à sa Modulation qu'elle seroit du 4. ou du 7. Ton, & qu'elle finiroit sur sa Dominante :

mais il vaut mieux la considérer par rapport à son Pseaume *In exitu*, lequel estant parfaitement du 1. Ton, cette Antienne doit estre aussi du 1. En effet, elle a toutes les marques essentielles du 1. Ton, procedant par les cordes essentielles du Mode immediatement ou mediatement, re, fa, la ; touchant en passant les cordes voisines & amies des essentielles, ut, sol, fa feint ; ayant l'estenduë la plus raisonnable et la plus reguliere du 1. Ton, d'une septième. Il n'y a que la fin, laquelle au lieu de tomber sur le re en D. sa véritable & naturelle finale, demeure suspenduë à la Quarte sur le sol en G. corde estrangere du 1. Ton, ce qui ne se peut jamais faire qu'en quelques Terminaisons de Pseaumes.

De sorte que cette Antienne a son progrès, son estenduë & sa modulation, tres reguliers du 1. Ton, & sa fin corrompuë : laquelle est facile à corriger, (comme on a fait en plusieurs Lieux) car il n'y a qu'à moduler deux ou trois Notes pour la faire terminer & et descendre en D. sur le re, qui est sa veritable & naturelle finale.²²

Ici encore, la discussion est confortée par l'autorité de Bernard de Clairvaux, explicitement cité²³. Elle enferme le jugement modal dans les seules considérations de l'ambitus et de la finale :

Toute la différence qu'il y a entre le sept & le huit, c'est que le sept a son estenduë en haut, & le huit en bas, tous les deux finissant en G.²⁴

En conclusion de ces réflexions, l'approche modale de Nivers est fondée sur la finale et l'ambitus, confortée par l'autorité de Bernard de Clairvaux, et essentiellement orientée vers des conditions pratiques de psalmodie. D'ailleurs, quand Nivers aborde les hymnes²⁵, il n'aborde jamais la question du mode, et néglige même le plus souvent de mentionner leur mode dans ses éditions²⁶.

Le répertoire proposé en appendice de la *Dissertation*

²¹ NIVERS, *Dissertation*, 111.

²² NIVERS, *Dissertation*, 118.

²³ Trente ans plus tard, Lebeuf soutiendra un parti opposé, cf. LEBEUF, *Traité* 1741, 39.

²⁴ NIVERS, *Dissertation*, 120.

²⁵ NIVERS, *Dissertation*, chapitre XV, 137-143.

²⁶ A la différence encore de Lebeuf, qui précise presque toujours le mode des hymnes qu'il cite, cf. *Traité* 1741, 251-267.

Il s'agit essentiellement de récitatifs. A part les tons psalmodiques, tous les récitatifs sont en *do*, modalité clairement romaine, qui peut s'expliquer par l'adoption des livres romains. Avant le concile de Trente, les liturgies gallicanes et post-gallicanes recouraient pour les principaux récitatifs à la corde *ré*.

Quant aux tons psalmodiques, on en trouve huit, et pas un de plus, alors que de nombreux autres tons étaient en circulation en France. Ainsi, le *tonus peregrinus*, longuement considéré au cours de la dissertation, est-il significativement omis dans les formules psalmodiques regroupées dans la *Tabula tonorum*.²⁷

Un demi-siècle plus tard, un Jean Lebeuf manifestera un comportement bien différent devant les richesses du patrimoine musical français.

Les livres de plain-chant publiés par Nivers

De 1658 à 1701, Guillaume-Gabriel Nivers a publié une dizaine de livres de plain-chant liturgique, principalement à l'intention de couvents et de monastères. J'en ai consulté plusieurs, pour finir par me limiter à deux d'entre eux : le graduel de 168 et l'antiphonaire de 1687.

Le Graduel des Augustines (1658)

le numéro du mode est indiqué avec l'intonation du *Gloria Patri* des introits.
usage du dièze pour préciser le *fa* ou le *do*.

On y trouve :

- des simplifications dans le mode original²⁸
- des recompositions dans le mode de l'original²⁹
- des recompositions dans un mode différent de l'original³⁰

Dans tous les cas, deux tonalités dominant : *fa* majeur et *ré* mineur. Elles rappellent fréquemment des formules classiques du tritus et du protus.

Mais il y a quelques recompositions en 3^e mode³¹ ou en 4^e mode.³²

²⁷ NIVERS, *Dissertation*, 175-188.

²⁸ *Populus Sion* (5), *Rorate* (9), *Hodie* (11)

²⁹ *Ad te levavi* (3),

³⁰ *Gaudete* (7), *Dominus dixit* (13), *Lætentur cæli* (14), *Viderunt* (19), *Resurrexi* (81)

³¹ *Dominus fortitudo* (135)

³² *Circumdederunt* (35), *Domine ne longe* (59)

Les traits du 2^e mode de Carême sont seulement simplifiés, mais restent dans le mode (GAL).

Les traits du 8^e sont recomposés en 2^e ou en 5^e.

Les huit tons psalmodiques du graduel.³³

Un sondage sur les 30 premières pages donne :

2	5	<i>protus</i>	21	36%
4	2	<i>deuterus</i>	2	3%
6	8	<i>tritus</i>	25	43%
8	5	<i>tetrardus</i>	9	15%
ré	2	archaïque ?		3%

Le *Kyriale* contient un peu plus de *deuterus*, chose normale en raison de l'étymologie de ce répertoire.³⁴

Revenons au fronstispice... Qu'a fait Guillaume-Gabriel Nivers ?

*Graduale... iuxta Missale...
Cuius modulatio concinnata, iusta ex iustis Intervallis
Notarum quantitate & extensione moderata...
Opera et studio Guilielmi Gabrielis Nivers...*

et sa modulation artistement disposée, juste selon de justes intervalles
modérée quant à la quantité et à l'extension des notes
par le travail et l'application de Guillaume Gabriel Nivers...

Dans GR 1686, AR 1687 et AR 1736, il dira *concinne disposita*

Les Lamentations de 1723 ajoutent la nuance *Quarum modulatio correcta et concinnata*

Alors, que fait Nivers ? il dispose ? il corrige ? il compose ?

L'antiphonaire des Augustines (1687)

Les jugements et le privilège nous indiquent la conception qu'on avait en ce temps-là.

S'agissant cette fois d'un véritable antiphonaire de l'office, la question modale est très présente.

Le numéro du mode est indiqué à la fin de chaque antienne.

Les antiennes de l'office conservent une plus grande proximité avec la tradition médiévale que celles de la messe. L'abréviation du chant y est beaucoup moins

³³ GR 1658, p. lxxxiv.

³⁴ Près de la moitié des *Kyrie* de l'édition Vaticane de 1903 dérivent du mode archaïque de MI.

nécessaire. La version proposée par Nivers est souvent du même mode et de la même allure mélodique que celle proposée par les antiphonaires médiévaux : ex. *Rex pacificus*. Mais Nivers renforce parfois le mode, selon des principes bernardins : ex. *Cantate Domino*.

Il y a aussi des antiennes recomposées.

J'avais pensé, en première analyse, qu'il s'agissait de celles qui posaient des difficultés par rapport à la théorie modale.

Les antiennes dites « en 4A » forment, en effet, un ensemble étonnant.

La centaine d'antiennes médiévales de ce timbre échappe aux théories modales depuis le haut Moyen Âge, pour deux raisons : c'est un *protus* à la quarte, intermédiaire entre le plagal (tierce) et l'authentique (quinte) ; et c'est un discours mélodique qui oscille entre *protus* et *deuterus* à cause de la mobilité du *si*.

Nivers se comporte comme s'il n'avait pas vu que ces antiennes formaient un ensemble :

<i>Apud Dominum</i>	à l'identique
<i>Desiderio</i>	recomposée en 4 ^e
<i>Tibi revelavi</i>	recomposée en 6 ^e
<i>Ecce veniet</i>	incohérence ? erreur d'édition ?

Mais l'étude de l'attitude étrange de Nivers à l'égard des timbres antiphoniques oblige à revoir cette hypothèse. Il ne fait aucun doute que ces timbres possédaient une forte homogénéité et cohérence dans la tradition médiévale. Il est non moins certain que Nivers n'a pu l'ignorer, étant donné sa compétence musicale et sa connaissance de la tradition.

Or, si parfois, il respecte strictement le modèle médiéval (*Herodes iratus*), il choisit souvent un autre mode : voisin (*Sunt de hic*), ou totalement différent (*Ecce puer*) ; et ce sur la même page du même office ! Peut-être par esprit de variété musicale ?

L'antiphonaire de 1687 contient quelques répons prolixes³⁵. Ils sont abrégés à la manière des chants de la messe. Dans le paysage de l'office, ils apparaissent comme de longues antiennes. Plus souvent que les antiennes, ils sont recomposés.

Aux fêtes solennelles, les vêpres reçoivent une psalmodie spéciale aux évidentes sonorités gallicanes et il y a des tons spéciaux pour le *Magnificat*.

La question des altérations

³⁵ Semaine sainte, Noël, Défunts, processions.

Deux signes différents : le bémol descend le *si* d'un demi-ton³⁶ ; et le dièze, en forme de petite croix, monte le *fa* ou le *do* d'un demi-ton. Deux signes différents qui requièrent des traitements différents.

La composition du répertoire romano-franc fait appel à une échelle dans laquelle un degré est faible et mobile. Il s'agit d'une mobilité étymologique, archéologique, qu'on retrouve dans de nombreuses échelles traditionnelles, comme le pentaphone chinois, qui comporte deux degrés mobiles : *pien-Zhi* et *pien-Gong*. Il s'agit de notre *si*, qui n'a pas encore de nom dans la solmisation guidonienne. Le *si* bémol et le *si* bécarre des pièces du vieux fonds, n'est ni un accident ni une altération, c'est un procédé d'écriture du degré mobile.

Les quelques *mi* bémol du chant romano-franc pourraient constituer un vestige de l'autre degré mobile, fixé très tôt dans la musique occidentale. L'échelle de Guido d'Arezzo n'en rend pas compte, mais on trouve trace de sa faiblesse dans de très nombreuses pièces grégoriennes.

Le dièze, appliqué surtout à *fa* et à *do* et parfois à *sol*, possède une tout autre origine. Il constitue une modification intentionnelle apportée à l'écriture pour lui permettre de dépasser les limites de l'échelle de Guido d'Arezzo. Les motivations sont multiples : transposition, consonance, ornementation, enrichissement du discours mélodique.

Les conséquences sur la modalité sont discutables.

En effet, dans les compositions monodiques de Nivers, le dièze n'introduit jamais qu'une note ornementale, souvent en forme d'oscillation semi-tonale, autour d'une structure forte du mode : finale, dominante ou corde importante.

Le dièze se rencontre sur :

fa au voisinage de *sol* finale (modes 7 et 8) ou corde (modes 1, 2, 3, 4)

do au voisinage de *ré* finale (modes 1 et 2) ou corde (modes 4, 5 et 7)

sol au voisinage de *la* corde (modes 1, 3, 4, 6)

Les modes sont donc diversement affectés, selon leur composition et le dessin mélodique particulier de chaque pièce et de chaque contexte.

En tant que procédé ornemental, cette coloration n'affecte pas notablement la modalité d'une grande partie du répertoire. Cependant, le demi-ton ainsi introduit est totalement

³⁶ Quelques *mi* bémol se rencontrent dans la Dissertation.

étranger à l'esthétique grégorienne, en ce sens que les modes (*tritus*) qui pourraient provoquer son apparition l'évitent soigneusement.

Paradoxalement, cette altération par le dièse des cordes essentielles constitue la plus flagrante contradiction des principes théoriques de la dissertation.

Concluons par une curiosité.

Si je devais résumer très grossièrement cette première approche, je dirai ceci.

La modalité chez Nivers hérite certainement de la composition médiévale ; mais elle nous donne comme une photographie instantanée d'une composition ecclésiastique en mouvement vers ce qui sera l'uniformisation qui sera le propre de la musique tonale.

Malgré ses protestations, Nivers n'est pas le disciple de Bernard de Clairvaux. Il ne fonde pas tant la modalité de ses compositions sur la finale et sur la théorie, que sur des conditions pratiques, les goûts musicaux d'une époque et – cela ne fait aucun doute – la riche personnalité et le talent créateur d'un vrai musicien d'église.